Warszawa, d. 1 lutego 1919 r. № 3 (143)



D-r. JÓZEF REISS.

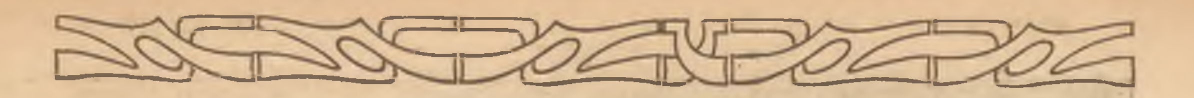
Z ZAGADNIEŃ ESTETYKI MUZYCZNEJ.

Estetyka muzyki należy do najmłodszych gałęzi wiedzy. Podczas, gdy współczesna estetyka ogólna spoczywa na podwalinach filozofji Kanta i jej zawdzięcza swój rozkwit, to estetyka muzyki nietylko nie może oprzeć się na zdobyczach myśli kantowskiej, lecz przeciwnie odchylić się musiała znacznie od drogi, którą jej wskazał Kant w podstawowem dziele: „Kritik der Urteilskraft", 1790.

Dla Kanta jest muzyka jeno sztuką zmysłowych wrażeń (Die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen) i w świetle krytycznego sądu przedstawia się w porównaniu z innemi dziedzinami sztuk pięknych jako sfera, posiadająca niższą wartość estetyczną, zajmująca stanowisko podrzędniejsze. Znamionuje ją duchowa próżnia, gdyż poza formą, t. j. dźwiękiem, rysunkiem melodji, harmonją i rytmem niema w niej innej treści; muzyka bawi nasz zmysł słuchu swą formą podobnie, jak miłe sprawia nam wrażenie widok wzorzystej tkaniny lub piękne upierzenie ptaka.

Wprawdzie możemy w dźwiękach dosłuchać sia odgłosu naszych afektów (Sie — die Musik — ist die Sprache der Affekte), lecz ostateczny cel muzyki nie jest duchowy: tak samo, jak śmiech, tak i muzyka przyczynia się do spotęgowania funkcji biologicznych, wprawia nas w stan równowagi, daje nam pogodę i budzi w nas poczucie zdrowia. Sprzeczność w tych poglądach bije w oczy. Raz przyznaje Kant muzyce zdolność do wyrażania afektów, a więc nie przeczy jej duchowej treści, to znowu zarzuca jej próżnię i staje na stanowisku skrajnego sensualizmu. Na te ujemne sądy o muzyce wpłynąć miała osobista niechęć Kanta do muzyki; wiemy bowiem z jego biografji, że niejednokrotnie piętnował on w dosadny sposób jej natrętny charakter, naruszający spokój i tych, którzy jej się oddawać chwilowo nie chcą lub od niej stronią.

Ciasne stanowisko Kanta zyskało jednak zwolenników: szkoła „formalistyczna", jednostronnie akcentująca tylko pierwiastek zmysłowy w muzyce, ujmująca w system to, co bez ścisłych uzasadnień w dziwnem zaślepieniu głosił Kant i co było bezwzględnem zaprzeczeniem istoty muzyki wyrządziła tem większe szkody, że pionierami jej zasad stali się pisarze, którzy, formułując swoje poglądy ze swadą, w sposób przystępny i we wzorowej formie stylistycznej, tem łatwiej oddziaływać mogli na ogół, mącąc jego sad i odczucie.



Trzeźwy i pedantyczny Herbart *), zresztą sam dobry muzyk, próbujący swych sił na polu kompozycji, nie widzi — jak i Kant — w muzyce poza stosunkami liczbowemi i abstrakcyjno-matematyczną sferą nic, coby jej nadawało wyższe znamię ducha. Kto — zdaniem Herbarta — podsuwa muzyce jakąkolwiek treść, ten stoi na tym samym szczeblu, co astrologowie lub wykładacze snów **).

Zajęcie dla tych zasadniczych problemów estetyczno-muzycznych obudziło się nietylko wśród kół zawodowych, lecz i w najdalszem gronie dyletantów z chwilą, gdy zasady Kanta i Herbarta przejął i w szatę sofistycznej djalektyki ubrał głośny swego czasu krytyk wiedeński, Edward Hanslick w książce „Vom Musikalisch-Schönen", wydanej w r. 1854, która się później pojawiła w kilkunastu wydaniach ***). Praca Hanslicka wykazuje — rzecz dziwna — te same sprzeczności, które charakteryzują zapatrywania Kanta, t. j. niepojednaną i wyłączającą się mieszaninę idealistycznych i formalnych pierwiastków. Te obydwie warstwy poglądów nietylko nie kryją się i nie dopełniają wzajemnie, lecz, przeciwstawione sobie, powodują zamęt pojęć w tak nieuchwytnej sferze, jaką jest muzyka, uchylająca się właściwie z pod pojęciowej definicji.

Początkowo uznaje Herbart, że muzyka wyraża uczucia, których bliżej określić nie można; nie są to bowiem, zdaniem jego, konkretne, realne uczucia, lecz nieokreślone, ogólne stany psychiczne. Symfonja lub sonata nie odpowiada w swym muzycznym przebiegu procesowi konkretnego uczucia, nie wyraża fizjologicznego procesu zapomocą dźwięków, gdyż rozwój jej opiera się na odrębnych, jej właściwych prawach psychologiczno-muzycznych.

Na te wywody zgodzi się chyba każdy bez zastrzeżeń. Wiemy bowiem z psychologji, że uczucia nie występują nigdy odosobnione, lecz jako sploty zgodnych lub ścierających się procesów psychicznych, wywołujących pewne stany uczuciowe, nastroje, których cechą jest właśnie nieokreśloność. Każde realne uczucie, np. gniew, zazdrość, radość, wymaga pewnego konkretnego wyobrażenia, przejawów, których muzyka, leżąca poza sferą pojęciową, opartą na spostrzeżeniach, wyrazić ani przedstawić nie może. Stąd pewna fraza muzyczna (motyw, temat, zdanie) staje się symbolem uczucia bliżej nieokreślonego, raczej psychicznego stanu; dlatego też jedna i ta sama kompozycja ulega najróżniejszym, a nieraz i najsprzeczniejszym komentarzom, zawisłym od subjektywnego odczucia i pojęcia: w rezultacie każda parafraza słowna pewnej kompozycji ****) może mieć swoje uzasadnienie.

Odsłonięcie tej uczuciowej treści i rozwiązanie zagadnienia, dlaczego jedne dźwięki wyrażają smutek i tęsknotę, a inne radość i pogodę, winno być — zdaniem Hanslicka — zadaniem estetyki, podczas gdy wyjaśnienie zmysłowych wrażeń, które w nas powstają pod wpływem dźwięków, nie może być wyłącznym celem estetycznych rozważań.

Tym jednak poglądom jasnym, płynącym z założeń idealizmu i mającym za sobą poparcie powszechnego uznania, opartego na doświadczeniu estetycznych wzruszeń, przeciwstawia nagle Hanslick wywody, które uderzają dziwną niekonsekwencją i są negacją wywodów poprzednich. I odtąd zasadnicza myśl Hanslicka streszcza się w zdaniu: „Istotą i treścią piękna jest forma", w zdaniu, wysnutem z zasady, że „forma i treść stapiają się w muzyce w ciemną, nierozerwalną jedność" (Form und Inhalt sind in aller Musik in dunkler, untrennbarer Einheit verschmolzen). Zasada trafna, jeśli w myśl zasady Hebbla, że „forma jest najwyższą treścią" (Die Form ist der höchste Inhalt), pojmie się formę jako organizm, w którego żyłach tętni żywa

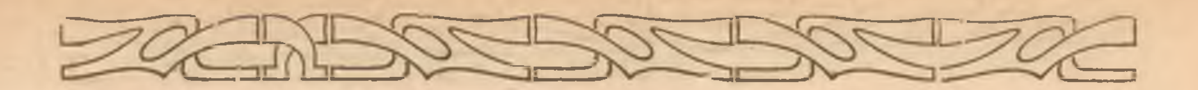
---

*) Jan Fryderyk Herbart (1776—1841), Kurze Enzyklopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten, 1831.

**) Por. Hermann Lotze: Geschichte der Aesthetik in Deutschland, 1868. Edward Hartmann: Die deutsche Aesthetik seit Kant. 1886. Paul Moss: Moderne Musik-Aesthetik in Deutschland, 1902.

***) Powierzchowne teorje Hanslicka wyszydził Ryszard Wagner w postaci osławionego Beckmessera w dramacie muzycznym: „Die Meistersänger von Nürnberg", 1868.

****) Por. K. Ujejskiego. Tłumaczenia Chopina i Beethovena.



treść, jako symbol, czy wyraz uczucia, a nie jako puste naczynie lub gotowy schemat. Tymczasem Hanslick wyodrębnia w sposób sofistyczny formę jako abstrakcję, niezawisłą od treści.

Ignorując to, co powiedział o muzyce, jako o środku, służącym do wyrażania stanów uczuciowych, upatruje Hanslick w elementarnych czynnikach muzycznych, t. j. rytmie i dynamice, istotę muzyki; pięknie brzmiące formy — „tönend bewegte Formen", — pozbawione duchowego wyrazu, istniejące same dla siebie, a więc nie jako techniczny środek treści, układające się, jak arabeski lub wzory kalejdoskopijne *) — oto muzyka! A wię dla Hanslicka utwór muzyczny jest tylko szeregiem dźwięków, jak tego dowodzi osławiona analiza tematu z uwertury Beethovena „Prometeusz", wykazująca, że poza technicznemi pierwiastkami, czysto muzycznemi i „pięknemi dla siebie i w sobie", niema tam żadnej innej treści. Pogląd Hanslicka porównaćby można z stanowiskiem, jakieby ktoś zajął np. wobec obrazu Raffaela i dowodził, że niema tam nic więcej prócz mieszaniny barw i splotów linji.

W formalistycznem stanowisku Hanslicka tkwi istota jego poglądów na muzykę. Jaskrawość i jednostronność ich wywołała łatwo zrozumiałą reakcję; pojawiło się mnóstwo pism, zwalczających przewodnią zasadę Hanslicka — chociażby w imię obrażonej godności sztuki **).

Dzisiaj przezwyciężono stanowisko Hanslicka. Estetyka muzyki weszła w fazę nową, stanęła na tym samym szczeblu co i inne odłamy filozofji sztuki, jako równorzędna dziedzina wiedzy.

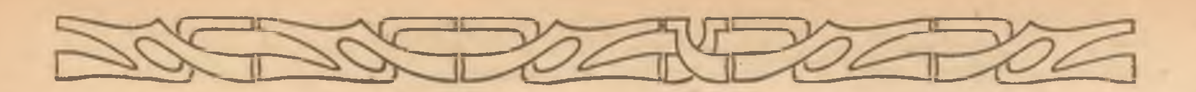
Na to konieczne były pozytywne podstawy naukowe i wyniki badań w zakresie nauk, związanych z muzyką: akustyka, fizjologja, psychologja uczuć dostarczyć musiały najpierw ścisłych uzasadnień i trwałych podwalin, na których rozwijaćby się mogła estetyka muzyki. To też dopiero prace: G. T. Fechnera (Elemente der Psychophysik, 1860 i Vorschule der Aesthetik, 1876), H. Helmholtza (Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, 1862), W. Wundta (Grundzüge der physiologischen Psychologie, 1874), Hermana Lotzego, który pogłębił poglądy Helmholtza o konsonansach, dysonansach, ich istocie i estetycznem działaniu, Karola Stumpfa (Tonpsychologie, 1883 i Konsonanz und Dissonanz, 1898) oparły estetykę muzyki o ścisłe podstawy teoretyczne i doświadczalne.

Dawniejsza estetyka muzyki w rzeczywistości na tę nazwę nie zasługiwała: estetyzowanie rozpływało się w beztreściwych ogólnikach, posługiwało się poetycznem obrazowaniem, zasadniczego zaś problemu nietylko nie rozwiązywało, lecz nawet w przybliżeniu go nie określało. Stosunek muzyki do świata, jako całości kosmicznej, a więc abstrakcyjno-transcedentalna rola muzyki w szeregu innych sztuk pięknych stanowi jedno z głównych zagadnień, któremi zajmuje się „estetyzująca" filozofja sztuki. Wyłaniają się całe systemy metafizyki muzycznej, jako nieodłączna część spekulacji idealistycznej z początku XIX wieku i jako jeden z charakterystycznych przejawów epoki romantycznej. Do najdalszych konkluzji abstrakcyjno-metafizycznych dochodzi Fr. Schelling („Philosophie der Kunst", 1802), uważający dźwięk realny

*) Porównanie to wypowiada już przed Hanslickiem równie skrajny formalista, H. G. Nägeli, Vorlesungen über Musik 1826. Por. Moos: op. c. 66. O ile taki pogląd na muzykę obniża estetyczną jej wartość, o tyle zaprzeczyć nie można, że czasami spełnia muzyka tylko rolę „arabeski", ornamentu. Wszak mówimy niejednokrotnie o czczej, beztreściwej frazeologji w muzyce, a więc poza dźwięczącą formą nie słyszymy i nie odczuwamy nic więcej. Zarzut ten odnieść należy w pierwszej linji do wszelkiego wirtuozostwa technicznego, będącego dla siebie wyłącznym celem: charakter ten noszą „improwizacje" pianistów w epoce przed-chopinowskiej, olśniewające biegłością passażową niewybredne rzesze słuchaczów (Kalkbrenner, Herz i inni). Tę samą próżnię duchową posiada t. zw. „salonowa" muzyka w negatywnem znaczeniu, bo jakże inną jest „salonowość" Chopina, tchnąca najsubtelniejszą wytwornością. I tu, u Chopina, mamy często „ornament"; ale jakżeż on się różni od zdawkowej ornamentyki. Zawsze jest on użyty jako środek duchowego wyrazu, jako wykładnik szczegółowego nastroju („Nokturny"!).

(** A. W. Ambros: Über die Grenzen der Musik und Poesie, 1856. Hr. Laurencin: Hanslicks Lehre v. Mus.-Schönen: Eine Abwehr, 1859. Fr. Stade. Vom Musikalisch-Schönen (s. a).

Fr. Hausegger: Die Musik als Ausdruck. Nie wymienia on wprawdzie Hanslicka, lecz przeciwstawia swoje poglądy, rehabilitujące muzykę.



za coś nierzeczywistego, jako echo dźwięku, istniejącego naprawdę tylko w sferze nadzmysłowej; formy muzyki są dla niego symbolem, czy refleksem form wszechbytu. W kole podobnie egzaltowanych poglądów obraca się estetyka muzyczna romantycznych poetów, jak W. Wackenrodera („Fantasien über die Kunst"), W. Heinsego („Musikalische Dialogen", Ardinghello, Hildegard von Hohenthal), fantasty E. T. A. Hofmana i wielu innych. Do dna romantyzmu sięga źródłami swemi metafizyczny pogląd na muzykę Artura Schopenhauera, który zapatrywania swoje zamknął w podstawowem dziele: „Die Welt als Wille und Vorstellung" i zwięzłą rekapitulacją dopełnił ich w tomie II szkiców „Parerga und Paralipomena" („Zur Metaphysik des Schonen und Aesthetik"). Z góry zaznaczyć należy, że schopenhauerowska metafizyka muzyki, pozbawiona realnego uzasadnienia, nie może ostać się wobec sondy krytycznej. Mimo to wpływ jej zatoczył zbyt rozległe kręgi, by ją można pominąć lekceważącym gestem. Zasadnicza myśl tej metafizyki wypływa logicznie z przewodniej idei schopenhauerowskiej, t. j. jego woluntaryzmu. Zdaniem Schopenhauera, wszystkie dziedziny sztuk pięknych, t. j. plastyka i poezja, odtwarzają idee, czyli abstrakcje zjawisk (w znaczeniu platońskiem), jedna tylko muzyka stanowi wyjątek, gdyż zamiast idei odtwarza bezpośrednio samą wolę, t. j. istotę bytu; podobnie, jak świat, tak i muzyka jest odblaskiem woli; ona wyraża istotę, inne sztuki piękne tylko cień:

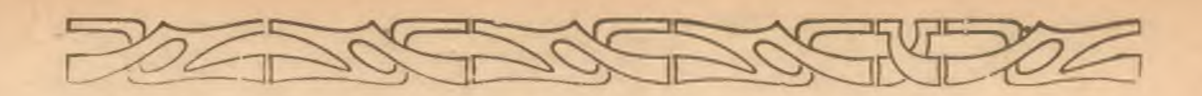
„Sie allein rede vom Wesen, die anderen Künste nur vom Schatten (Welt a. W. I. 340). Zu allem Physischen der Welt stelle sie das Methaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich dar; demnach könne man die Welt ebensowohl verkörperte Musik als verkörperten Willen nennen" (W. I. 346.)

I, zaiste, nie można zaprzeczyć, że muzyka ma bardzo luźny związek ze światem zmysłowych zjawisk; czy zaś jest zupełnie niezależna od rzeczywistości, to kwestja sporna; faktem jest, że inne dziedziny sztuki mają widzialne wzory w otaczającej nas przyrodzie, muzyka zaś takiego prototypu w przyrodzie nie znajduje, gdyż szmery, krzyk, jęk, płacz, śmiech nie są jeszcze dźwiękiem muzycznym, a szmer wody, granie oceanu, lub szum wichru nie mają specyficznego rytmu muzycznego: jedynie śpiew ptaków, o pewnej stałej wysokości interwali, np. kukułki wielka tercja, u przepiórki charakterystyczny rytm, (u słowika tryl), byłby zjawiskiem przyrodniczem, wiążącem się z muzyką. Ta niezależność muzyki od świata realnego sprawia, że jej sfera jest wyłącznie wewnętrzna, psychiczna. Gdyby Schopenhauer ograniczył był swoje wywody do tych wyników, nie naraziłby się na żaden zarzut; skoro jednak wybiegły one poza doświadczalną granicę i rozpłynęły się w metafizycznych rojeniach, straciły moc naukowego i ścisłego uzasadnienia, a przedewszystkiem wyznaczyły muzyce tak odrębne stanowisko wśród innych dziedzin sztuki, przyznając jej odrębne warunki i prawa, że właściwie muzyka wykreślona została z hierarchji sztuki. Schopenhauera metafizyka muzyki znalazła rozgłośny oddźwięk wśród cechu muzyków; poraz pierwszy bowiem wypowiedziano na ich rzecz tyle słów pochlebnych, wzniesiono ich na piedestał wyjątkowych praw; fascynującej sile argumentów, a zwłaszcza pięknego słowa poetyckiego, uległ i Ryszard Wagner, którego rozprawa p. t. Beethoven (Festschrift, 1870, wydana w setną rocznicę urodzin Beethovena), jest niewolniczą parafrazą poglądów Schopenhauera; uległ też równocześnie Fr. Nietzsche, który w „Narodzinach tragedji z ducha muzyki", 1870/71 wyśpiewał natchniony hymn na cześć muzyki, jako sztuki szału i upojenia*).

O ile więc schopenhauerowski transcedentalizm muzyki staje się w zwierciadle krytycyzmu ułudą wyobraźni, o tyle zwięzłe, zresztą, uwagi estetyczne, zwłaszcza uwagi o charakterze i treści muzyki są nader trafne. Według niego muzyka jest wyłącznie mową uczucia, podobnie jak słowa są mową intellektu: „Sie spricht nur zum Herzen, während sie dem Kopfe unmittelbar nichts zu sagen hat" (Parerga II. 455).

Atoli uczucia, które wyraża muzyka, nie mają zabarwienia indywidualnego, ale są to ogólne, nieokreślone stany psychiczne, wyłączające sferę uczuć konkretnych, jak zazdrość, gniew, ironja, przywiązanie, miłość macierzyńska i t. d. Pogląd

*) Krytycznej ocenie poddał schopenhauerowską metafizykę muzyki M. Seydel, A. Schopenhauers Metaphysik der Musik. Breitkopf & Härtel, Lipsk, 1895.



Schopenhauera podpisała w całej pełni dzisiejsza estetyka muzyki; tylko, że pierwszeństwo w wypowiedzeniu tych sądów przyznać należy nie Schopenhauerowi, lecz znienawidzonemu przez niego i lekceważonemu—Heglowi *) (Vorlesungen über die Aesthetik. Tom III. 1888), który w rzeczach estetyki wykazuje głębokie odczucie intuicyjne, uderzające u tak skrajnego djalektyka. Dla Hegla jest więc muzyka „sztuką uczucia"; obca jej jest sfera przedmiotowego przedstawiania realnych zjawisk („das objektive Sichausgestalten"), co stanowi jej rdzenną cechę, odróżniającą ją od innych sztuk pięknych; wyłączną jej treścią jest podmiotowy świat uczuć („subjektive Innerlichkeit"), pełen najdelikatniejszych odcieni i nieokreślonych stanów.

Hegel i Schopenhauer nadali idealizmem poglądów właściwy kierunek estetyce muzycznej, która, wsparłszy się na wynikach szczegółowych badań, zyskała w nich rację bytu. I podobnie, jak formalizm Kanta i Herbarta znalazł pjoniera w osobie Hanslicka, tak idealistycznym poglądom Hegla i Schopenhauera wywalczył ogólne uznanie Fryderyk Hausegger, którego rozprawa „Die Musik als Ausdruck" zdobyła równy rozgłos, jak książka Hanslicka**) (wyd. I. 1885, wyd. II. 1887). Hausegger zajmuje djametralnie różne stanowisko, aniżeli Hanslick: nie „mile brzmiące formy" są istotą muzyki; jej treść mieści się w duchowym wyrazie: „das Wesen der Musik ist Ausdruck, geläuterter, zur edelsten Wirkung gesteigerter Ausdruck" (VI. str. 209). Jak mowa służy do porozumienia się za pomocą pojęć, tak i muzyka wyraża uczucia i przenosi je na słuchacza, budząc w jego duszy taki sam stan nastrojowy, jaki przenika muzykę Jest to modyfikacja poglądu, który w podobny sposób sformułował przedtem Schopenhauer. Dla uzasadnienia swojej teorji, wedle której istotą muzyki jest wyraz, przyjmuje Hausegger za wzorem Rousseau'a, Herdera i Darwina („Pochodzenie człowieka") istnienie jakiejś pramuzyki t. j. przedhistorycznej mowy, jednoczącej w sobie i słowo i dźwięk***); w dalszym rozwoju zyskał pierwiastek muzyczny bezwzględną przewagę nad słowem i naruszył równowagę zgodnych pierwotnie czynników: mowa bowiem oddalać się poczęła od swej elementarnej zdolności „wyrażania", straciła właściwość bezpośredniego współodczucia, a stała się tylko środkiem intellektualnym, służącym do porozumienia myślowego; dźwiękowi zaś przypadła w udziale rola wyłącznego środka, służącego do wyrażania stanów uczuciowych (śpiew).

Słusznych, zresztą, poglądów Hauseggera, o ile idzie o uczuciową treść muzyki, nie można uwolnić od zarzutu jednostronności, gdyż w ostatecznej konsekwencji apoteozują one śpiew dramatyczny, za którego najwyższą formę uważają melodeklamację Wagnera, usuwając muzykę instrumentalną na niższy szczebel artystyczny. I jak Hanslick wskutek swego formalistycznego zaślepienia zajął reakcyjne stanowisko wobec nowych prądów neo-romantyzmu (Berlioz, Liszt, Wagner, Cornelius), tak Hausegger, mimo rozległego widnokręgu krytycznego, popadł w jednostronną apoteozę nowego kierunku, zainaugurowanego przez Wagnera, zlekceważył historyczne podstawy artystycznej twórczości i zajął wobec poprzedniego rozwoju muzyki stanowisko negatywne. A właśnie oparcie się o historyczne założenia chroni od jednostronnej przesady: dowodem tego problem, który rozważamy.

(D. c. n.)

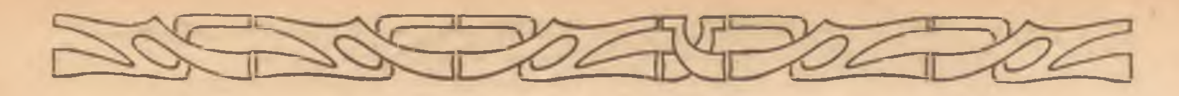


---

*) Szczegółowo traktuje estetykę muzyki Hegla P. Moos op. c. 18—35.

**) Książkę Haussegera („Muzyka jako wyraz") przełożyli Dr. A. Chybiński i Dr. J. Reiss. Wyszła ona nakładem „Przeglądu Muzycznego" w 1914 r. jako I. tom „Książnicy".

***) Op. c. str. 29 w wydaniu polskiem.



MATEUSZ GLIŃSKI.

Szkice z dziejów sztuki kapelmistrzowskiej.

SZKIC PIERWSZY.

Dzieje systemów kapelmistrzowskich.

Sztuka kapelmistrzowska jest jednym z najstarożytniejszych rodzajów wcielenia muzycznego, albowiem źródło jej — przekształcenie dźwięków w ruchy ciała — tkwi w psycho-fizjologicznych właściwościach natury ludzkiej. Niewyraźnie odczuwane wrażenia, odbierane przy słuchaniu muzyki, posiadają charakter dynamiczny i, o ile siły postronne nie wpływają na wynik procesu, zachodzącego przy tem w ośrodkach podświadomych, wywołują reakcje mięśniowe.

Sztuka muzyczna ludów pierwotnych zrodziła się ze swobodnego przejawu tych reakcji odruchowych. Taniec — apoteoza takiego ujęcia muzyki — stał się zawartością muzyki prymitywnej, pierwiastek rytmiczny nadługo zaćmił pierwiastki melodyjny i harmoniczny. Rytm był nie jednym z równoważnych pierwiastków muzyki ale samą jej istotę, czynnikiem samowystarczalnym, wyposażonym w tak działającą siłę, że wyłączała ona potrzebę innych środków. Poczucie rytmu w czystej postaci, niezamącone doktrynami klasycznemi o mocnych i słabych częściach taktu, o okresach i o symetrycznej budowie frazesu muzycznego — poczucie to właściwe było człowiekowi pierwotnemu w stopniu znacznie większym, aniżeli ludziom naszej epoki.

Siła działania rytmu na człowieka pierwotnego była olbrzymia. Emocje, wywoływane przez równomierne następstwo akcentów, wykonywanych za pomocą prymitywnych instrumentów perkusyjnych, były tak znaczne, że niepohamowanie udzielały się nerwom ruchowym i ujawniały się w postaci ruchów ciała, koordynowanych z muzyką.

Muzyka miała charakter improwizacyjny: melodja pierwotna, oparta na niezupełnej gamie, a niekiedy składająca się tylko z kilku tonów, tworzyła się swobodnie na tle jednostajnych akcentów rytmicznych, wykonywanych bądź za pomocą instrumentów bądź bezpośrednio rękoma (uderzeniami w dłonie).

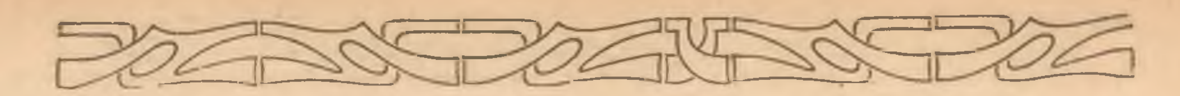
Ten, kto stał na czele prymitywnego zespołu i wykonywał akcenty rytmiczne, był jego kapelmistrzem.

Na zasadzie danych antropologji porównawczej można ustalić pierwotne rodzaje tego kapelmistrzowania. Główną ich podstawą były ruchy ciała. Praktyka nie znała ich jednostajności; każda jednostka plemienna wytwarzała swoje specjalne ulubione ruchy. Czasem było to przytupywanie nogami i przysiadanie (jak nprz. u współczesnych nam dzikich mieszkańców wyspy Samoa), czasem — skoki, przechodzące w dziki niepohamowany tan (Zelandja), najczęściej były to rozmaite ruchy rąk i palców (Indje). W rękach kapelmistrza pierwotnego znajdowały się zawsze instrumenty perkusyjne owego czasu: muszle, kamienie szlifowane, kije, deski; „grając" na tych instrumentach, kapelmistrz dawał zasadniczą zawartość wykonywanej muzyki — takt*).

Dalszy rozwój sztuki kapelmistrzowskiej stał się możliwy tylko z chwilą wejścia muzyki w nową fazę rozwoju. Pierwiastek melodyjny, przytłumiony przez rytmiczny, stopniowo zaczął nabierać znaczenia jednego z ważnych czynników wymowy muzycznej. Najudatniejsze improwizacje pierwszego okresu zostały rozpowszechnione i utkwiły w pamięci ludu. Interwale melodji i ulubione odcienia ich wykonywania były tradycyjnie przekazywane z pokolenia w pokolenie; jednak z powodu braku notacji były potrzebne nowe rodzaje dyrygowania. Praktyka wytworzyła dwie odmiany kierowania zespołami owego czasu. Pierwotnie rola kapelmistrza przechodziła

---

* Wilkenson podaje w „Manners and customs of the ancient egyptians" London, 1837 starożytne obrazy muzycznej praktyki egipcjan. Na niektórych z nich na czele zespołu jest kapelmistrz prymitywny. Por. „Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, herausgegeben von Hermann Kretschmar B. X. Geschichte des Dirigierens von Georg Schünemann, S. 2.



do jednego z wykonawców, mianowicie do tego śpiewaka, który z największą dokładnością pamiętał wykonywaną melodję; ten śpiewak - kapelmistrz, stając na czele zespołu, podawał ton podobnie, jak to czyni dyrygent zespołów chóralnych naszej epoki; przypominał wykonawcom osobliwości dynamiczne i rytmiczne wykonywanej melodji, a następnie głośno i wyraźnie wykonywał melodję, wybijając jednocześnie takt uderzeniami w dłonie albo tupaniem nogi *).

Jednak ten sposób często okazywał się niewygodnym w praktyce. W razie licznego składu wykonawców, glosy ich zagłuszały dyrygenta, i jego kierownictwo traciło wszelki sens. Dlatego, już na pierwszych szczeblach rozwoju muzyki zaczęto uciekać się do innych, bardziej skomplikowanych środków. Praktyka skorzystała z zakorzenionego zwyczaju towarzyszenia wykonaniu muzycznemu ruchami ciała. Ale wobec tego, że owe ruchy, mające charakter uczuciowy, indywidualny, nie mogły być ogólnie zrozumiałe, zaczęto w praktyce stopniowo wytwarzać nowe rodzaje ruchów ciała. Sztuka ruchów muzycznych została przeniesiona ze sfery przeżyć uczuciowych na płaszczyznę praktycznej nauki stosowanej.

Jeżeli ruchy ciała, towarzyszące oddawna praktyce muzycznej ludów pierwotnych, miały całkowicie charakter reakcji odruchowych, to ruchy następnego okresu nabrały charakteru znaków umówionych, wprowadzonych w celach praktycznych. W ten sposób odbyło się przejście do nowych form dyrygowania u hindusów starożytnych. Według świadectwa Haugh'a **), jeszcze przed pojawieniem się Wed praktyka muzyczna wybrała z wielu ruchów ciała, towarzyszących śpiewowi i grze na instrumentach, dwa rodzaje: ruchy głowy, używane w celu oznaczenia akcentów melodji i gestykulację rąk, którą po raz pierwszy zaczęto stosować przy wykonywaniu Jadschurwedy. Rozwijając się stopniowo, nowa sztuka umówionego oznaczania dźwięków dała cały szereg odmian. W traktacie hinduskim Mânduki Sikshâ zostają już rozpatrzone umówione ruchy palców i ustanowiony zostaje system, bardzo przypominający ogólnie używany w średniowieczu schemat mnemotechniczny, niesłusznie przypisywany Gwidonowi („Ręka Gwidona"): oddzielne szczeble gam w tym schemacie były oznaczane kostkami prawej ręki, a przy wykonywaniu melodji kapelmistrz, wskazując palcem lewej ręki odpowiednie kostki prawej, wywoływał w pamięci wykonawców właściwe przedstawienie wszystkich interwali melodji. Cały szereg znaków umówionych istniał w celu wyrażenia odcieni dynamicznych wykonywanej melodji; nprz., piano było oznaczane za pomocą wskazującego palca prawej ręki, który kapelmistrz przesuwał po palcach lewej, przy forte — przyciskał prawą rękę do dłoni lewej.

(D. c. n.)

FILIP LIBERMAN.

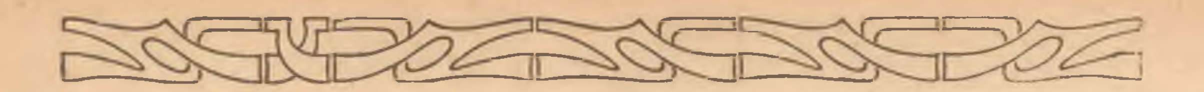
Z zagadnień metodologji fortepianowej.

(Ciąg dalszy).

Powtarzam: skoro udało nam się, podpatrzywszy mądre czynności natury, zużytkować je dla ustalenia ogólnej normy w dziedzinie ruchów mięśniowych, to czy nie możnaby iść dalej i wyprowadzić z prawa natury niektóre inne przesłanki metodologiczne?

*) Te niedoskonałe sposoby, wytworzone przez praktykę muzyczną ludzi pierwotnych, przeszły i do epok późniejszych i spotykają się w całej rozciągłości dziejów sztuki kapelmistrzowskiej

**) Über das Wesen und den Werth des Wedischen Accents, München 1833. Por. O. Fleischer, Neumenstudien I, 49.



Kula ziemska i nasze na niej istnienie to tylko drobny światek w państwie wielkiej harmonji, i. aby nie pozostać oderwanymi od wszechświata, musimy związać się nierozerwalnie z rytmem i wibracjami podnoszącego się i opuszczającego w wiecznym przypływie i odpływie bezgranicznego morza życia.

Oto dlaczego każda metoda fortepianowa powinna podążać w kierunku harmonijnego rozwoju nietylko samej mięśniowo-dotykowej zdolności, ale wszystkich zdolności, w jakie uposażone zostało dane indywiduum. „Gdzie niema wyższej harmonji, niema też wyższej piękności“, mówi Leonardo da Vinci.

Ale, ażeby móc wprowadzić w życie to wymaganie, trzeba pamiętać, że indywidualne zdolności wytwarza złożona w danym osobniku suma właściwości psychofizjologicznych, i że harmonijny rozwój zdolności jest to ostateczne ustalenie równowagi między duchem a ciałem. Zagadnienie o zlaniu się ducha z ciałem, skutki jego urzeczywistnienia — to kwestja najbardziej życiowa, tak każdemu z nas blizka, a jednak rzadko kiedy przesłanki metodologiczne z nią się liczą.

Częstokroć metody wychodzą z błędnego założenia, że rozwój techniki, czyli, ściślej mówiąc, pewnej sumy środków mechanicznych, powinien poprzedzać rozwój poczucia muzycznego. Kładą silny nacisk na wyrobienie środków technicznych i naiwnie przypuszczają, iż nadejdzie czas, gdy duch wzbogaci się sam przez się pod dobroczynnym wpływem techniki. Mylności tego twierdzenia nie potrzeba dowodzić: ci, którzy interesują się tem zagadnieniem, wiedzą, że jego prawdziwość, poczytywana dawniej wprost za apodyktyczną, teraz jest już silnie zachwiana. W obecnej chwili grozi niebezpieczeństwo z innej strony. Wygłasza się następującą myśl: rozwijajcie ukrytą iskrę muzykalności do jaknajdalszych granic, a wówczas ręce i palce z łatwością wynajdą sobie drogę dla zewnętrznego wyrazu wrażeń wewnętrznych, i technika zjawi się prędzej, niż się tego spodziewamy. Ponętny ten obraz, jak widzimy, nie jest pozbawiony uroku. Ale mylą się ci, którzy sądzą, że tu właśnie znajdą dla siebie cichą przystań: muzykalność i technika — to całość nierozerwalna, są to dwie dopełniające się części, rozpatrywane z dwóch różnych punktów widzenia. Samowolnie dzielimy wszystkie władze nasze na fizyczne i psychiczne, ale w istocie rzeczy nie są one odłączne. Władze fizyczne związane są z psychicznemi nierozerwalnie. Istnieje ścisły między niemi stosunek, jeśli nie przyczynowy, to funkcjonalny, i nie sposób pomyśleć o jednej funkcji, nie myśląc jednocześnie o drugiej. A w takim razie dążyć należy do jednoczesnego i jednakowego rozwoju obu tych części.

Powyżej byłem rzecznikiem ustalenia równowagi w procesie funkcji ruchowych, zapatrując się na nią, jako na syntezę rytmicznej zmiany siły i oporu znajdującą swój wyraz z jednej strony w obciążeniu palców przez ciężar ręki (przyciąganie masy), z drugiej — w regulowaniu tego ciężaru za pomocą ruchów mięśniowych palców (odpychanie masy). Uważam za stosowne nadmienić, że urzeczywistnienie tego syntetyzującego procesu zmiany rytmicznej jest niemożebne przy wyłącznem współdziałaniu samych tylko funkcji mechanicznych.

Nawet w granicach najprostszego ćwiczenia wraz z czynnością mechaniczną powinna udział brać świadomość. Bez tego bowiem wstrzymujemy urzeczywistnienie zamiaru: trudno osiągnąć cel, gdy charakter treści niejasno zarysowuje się w naszej wyobraźni.

Gdy czynność świadoma staje się nieświadomą, gdy ruchy stają się zupełnie automatycznemi, wówczas wola i rozum przywracają sobie tę niezależność i swobodę, której są pozbawione, dopóki duch panuje nad ciałem. Oto dlaczego współcześni pedagodzy, spostrzegłszy, jak ważną rolę gra świadomość w procesie czynności ruchowych, przedsięwzięli silne natarcie na pozycje zwolenników pierwiastku technicznego, i po krótkim boju udało im się zatknąć zwycięsko sztandar czynników świadomości na gruzach starych technicznych fundamentów. I obecnie twierdzenie, że świadomość wpływa dodatnio na czynności mięśniowe naszego aparatu ruchowego, zapuściwszy głęboko korzenie w umysłach współczesnych pedagogów fortepianu, przestało wywoływać protesty.

Do niedawna więc największą wagę przypisywano mechanicznemu czyli właściwie technicznemu pierwiastkowi, teraz zaś pierwsze miejsce zajmuje czynnik *ducho-*



wy. Według mnie wyjście znaleźć trzeba w pogodzeniu obu Jeżeli patrzeć będziemy na stronę mechaniczną, jako na tezę, a na duchową — jako na przeciwną jej antytezę, albo odwrotnie, to rozwiązanie zagadnienia znajdziemy w zlaniu się tych dwóch przeciwnych założeń — w syntezie. W ten sposób ćwiczenie należy brać jako nagromadzenie kapitału cielesno-duchowego. po części jako ulepszenie i usystematyzowanie zdolności nabytych. które stały się już przyzwyczajeniem i zostały zmechanizowane, a po części jako nabycie i uporządkowanie nowych, które jeszcze nie są zautomatyzowane, lecz do opanowania których zdążamy.

Ażeby twierdzenie to nie wydało się gołosłowne, pozwalam sobie przypomnieć, że ruchy mięśniowe, pozostawiając swój ślad w mózgu grającego, jednocześnie wpływają na wzbogacenie świadomości.

Zatrzymam się nieco dłużej nad dowodami, uzasadniającemi to twierdzenie nietylko ze względu na jego charakter nowatorski, ile ze względu na to, że w ostatnich czasach, powtarzam, nauczyciele muzyki, zbyt jednostronnie skierowani ku elementom świadomości, za mało zwracali uwagi na czynniki mechaniczne i zapomnieli, że w życiu naszego psycho-fizycznego ustroju czynniki te odgrywają rolę niemniej ważną od tamtych

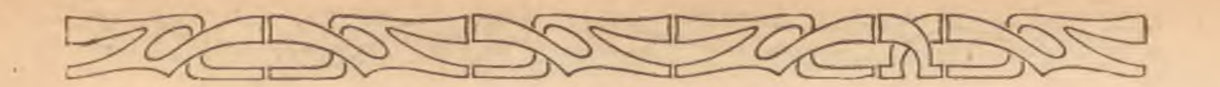
Każde nasze czucie, każdy instykt, wypływający z czynności organów naszych, zostawia w pamięci wielką sumę wrażeń, i z tych to, niezauważonych przez nikogo, wrażeń tworzą się składniki przyszłych emocji. „W świadomości naszej", pisze James, „zachodzą bezustanne zmiany. Żaden stan świadomości, który już przeminął, nie może powtórzyć się identycznie. Każdemu wrażeniu odpowiada pewien określony proces mózgowy. Ażeby wrażenie mogło być powtórzone z bezwzględną ścisłością, trzeba, aby mózg po pierwszem wrażeniu nie podlegał żadnej absolutnie zmianie. Ale to, ściśle biorąc, jest niemożliwe fizjologicznie, a więc i bezwzględnie ściśle powtórzenie minionego wrażenia jest niemożliwe, albowiem musimy przypuścić, że każdej jaknajmniejszej zmianie mózgu odpowiada pewna zmiana w świadomości, której służy dany mózg".

Opierając się na przytoczonym wywodzie James'a, możemy dojść do następującego wniosku: jedne i te same funkcje ruchowe, dokonywując niedostrzegalnych dla nas zmian w mózgu, przez to samo dokonywują ciągłych zmian w stanie świadomości, czyli, dodając do świadomości ciągle nowe sumy doświadczenia, wpływają na jej wzbogacenie.

Widzimy więc, że czynniki fizyczne mogą wpływać na stronę psychiczną, że tedy twierdzenie, jakoby strona techniczna wpływała w pewnej mierze na rozwój poczucia muzycznego, nie powinno bynajmniej wydawać się nam parodoksalnem. Komu jednak to twierdzenie nie wystarcza, przytoczyć mogę Wundta. Powiada on, że, gdy przy pierwszych iskrach elektrycznych oko nie odbiera najmniejszego nawet wyobrażenia zwróconego ku niemu rysunku, przy 30-ej lub 40-ej uwadze jego nie uchodzą już najdrobniejsze jego szczegóły.

Wynik ten jest skutkiem odpowiedniego zsumowania wrażeń w procesie naszych wyobrażeń myślowych: oko dopiero przy 30-ej iskrze dostrzega to, czego nie może dostrzec przy pierwszej. Widzimy, że tu nasze wyobrażenia wzbogacają się pod wpływem powtarzającego się oddziaływania iskry elektrycznej — więc bodźca fizycznego. Dlaczego więc nie mielibyśmy przypuścić, że jeden jakiś, wielokrotnie powtarzany i oddziaływujący na słuch ruch mięśniowy, wywołując jedno tylko wrażenie. ale ciągle je zmieniając i komplikując, nie wpływa przez to samo na rozwój naszego poczucia muzycznego.

Powiedzą nam: można dzięki wywołanemu przez iskrę elektryczną szeregowi wrażeń odebrać wyobrażenie rysunku, ale stąd jeszcze daleko do tego, aby wskutek siły tych wrażeń móc samemu je wywoływać. Oczywiście. Na iskrę elektryczną musimy zapatrywać się, jako na zjawisko zewnętrzne, leżące poza nami, a które oddziaływa tylko pośrednio na nasze wrażenia i na naszą działalność mózgową. Ale ruch rąk i palców jest naszą przyrodzoną, wewnętrzną funkcją, której w siebie nie wchłaniamy, lecz którą z siebie wydobywamy. Ta istniejąca w nas samoczynna siła, znajdując się w ścisłym związku z wydobywanym tonem, wzbogaca słuch a przez to i nasze poczucie muzyczne. Nie dość na tem. Dodatni wpływ na poczucie muzyczne istniejącej w nas siły ruchu jest trwalszy i dłuższy, aniżeli działa-



nie bodźca zewnętrznego. Wrażenie odbierane przez słuchanie cudzego wykonania bywa częstokroć intesywniejsze, aniżeli to, którego dostarcza nam nasze własne, ale nie jest ono w stanie utkwić tak głęboko w pamięci i na doskonalenie słuchu oddziaływa dość powierzchownie. Wytłomaczyć to można w ten sposób, że z chwilą, gdy znikają przyczyny wrażenia muzycznego, zmniejsza się stopień jego intensywności, albowiem siła myślowego odtworzenia słyszanych dźwięków jest proporcjonalna do ich odległości od cenrum, wywołującego dane działanie.

Widzimy więc, że, jeśli z jednej strony świadomość oddziaływa na rozwój czynników mechanicznych, to z drugiej—te czynniki nie przemijają bez śladu dla naszych procesów myślowych, i wzamian działają na nie, stale je wzbogacając.

Nie należy więc dążyć do rozwijania jednego kosztem drugiego.

Rozwój ten powinien iść równolegle, krzyżować się, przeplatać, zawsze razem, nigdy osobno. Naiwne byłoby mniemanie, że ćwicząc wyłącznie środki techniczne, oddziaływujemy przez to na rozwój poczucia muzycznego, albo że, doskonaląc ostatnie, posuniemy naprzód technikę. Jeżeli będziemy kształcili w sobie wyłącznie zdolności fizyczne, to będziemy istotą o zdrowem, krzepkiem ciele, lecz z mózgiem barana.

Jeszcze Heine mówi o tem, że, jeśli zazdrości chłopu, to przedmiotem tej zazdrości jest jedynie jego zdrowie, a nie zdolności umysłowe. Taki człowiek, gdyby zechciał, mógłby góry poruszyć z miejsca, ale w tem sęk, że on nie pragnie chcieć. Do głowy mu nawet nie przyjdzie wyzyskać, jak należy, posiadane zasoby wewnętrzne. Natura obdarzyła go zdrowiem, ale nie rozbudziła ducha i rozumu. Jednakże człowiek tego rodzaju, żyjąc życiem roślinnem, czuje się mimo to szczęśliwym. Braku tego nie dostrzega, a zdrowie — to wielki dar i wystarcza, aby głupcy potrafili czerpać radość i rozkosz z bogatego źródła życia.

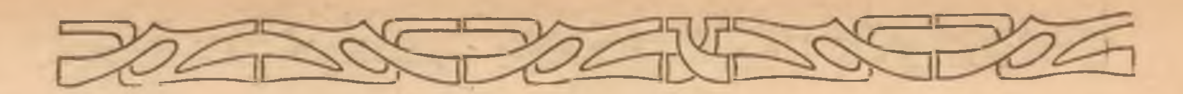
W gorszem znacznie położeniu znajduje się człowiek o bogatej duszy a nędznem ciele. Niema nic tragiczniejszego, jak posiadać miljony i pozostawać np. na mlecznej kuracji ze względu na opłakany stan zdrowia.

Muzyk, chwytający w lot sens wykonywanego utworu, ale w braku środków technicznych pozbawiony możności uzewnętrznienia go, jakże cierpieć musi nad tą rozbieżnością ducha i ciała. W zakres zadań metody fortepianowej nie powinna wchodzić dążność do stworzenia i tak licznych szeregów nieudolnych dyletantów, którzy chcą, pragną, dążą, lecz mają tylko szlachetne aspiracje bez możności ich spełnienia.

Gdy zrzucamy z siebie pęta pierwiastku mechanicznego, wykonanie staje się swobodne i niezależne. Wystarczy przypomnieć sobie, jak pochłonięty jest nasz umysł, kiedy przedostawać się musimy przez niedostępne jakieś miejsce, pełne kamieni, pni drzewnych i innych przeszkód; nie jesteśmy w stanie mówić, myśli ledwo zebrać się dają, skierowane wyłącznie ku wyszukiwaniu drogi dla nóg. I z jaką swobodą umysł znów zaczyna pracować, gdy wydostajemy się na otwartą drogę, a nogi wznawiają swą czynność, najbardziej automatyczną ze wszystkich naszych czynności. Nikt nie może zostać mówcą, nawet posiadając wielki talent krasomówczy, jeśli nie usunie przedewszystkiem braków fizycznych, jak np. jąkania się lub seplenienia. Również samo duchowe wniknięcie w treść utworu muzycznego i najbogatsza wyobraźnia muzyczna nie stworzą pianisty, jeśli oba te plusy nie będą uwarunkowane opanowaniem czynności mechanicznych.

Musimy więc przyznać, że tylko w zlaniu się ducha z ciałem znaleźć można szczęście. Zadanie metody fortepianowej nie na tem polega, aby tworzyć pianistów-techników, ani na tem, aby mnożyć zastępy ludzi wysoce muzykalnych, nie na tem, aby znieść biegun północnego magnesu na korzyść południowego, ale na tem, by zachować między niemi równowagę i spokój; za pomocą tych dwóch czynników stworzyć produkt różniący się od każdego zosobna a przewyższający je. Nie pianista-technik i nie wrażliwy muzyk, lecz jedno i drugie razem — muzykalny pianista — oto poszukiwane połączenia, do którego dążyć powinna każda metoda fortepianowa, pretendująca do uznania za racjonalną.

(D. c. n.)



Z Filharmonji.

Koncerty w okresie czasu od 15/XII 1918 do 30 I r. b.

W okresie sprawozdawczym w Filharmonji odbyło się kilka większych koncertów symfonicznych piątkowych, z których jeden należał do cyklu koncertów abonamentowych. Na koncertach tych usłyszeliśmy 20/XII Beethovena VII mą i „Wrażenia włoskie“ Charpentier'a, 17 I (abonamentowy) dawno niegraną symfonję Nosskowskiego „Od wiosny do wiosny“, Brahmsa „Uwerturę tragiczną“. Solistką pierwszego z tych koncertów była doskonała śpiewaczka Alina Woycicka, solistą drugiego Egon Petri pianista o wybitnych zaletach wirtuozowskich (grał koncert B-dur Brahmsa i warjacje symfoniczne Francka). Obydwoma koncertami dyrygował p. Birnbaum. Na koncercie piątkowym 27/XII przy pulpicie kapelmistrzowskim stanął p. Mateusz Gliński. Przyznać trzeba, że już sama niezbyt smaczna autoreklama na afiszach i programach z zapowiedzią tworzenia czegoś w rodzaju państwa w państwie, tytuły w rodzaju „koncert inauguracyjny“ (sic!), organizowanie koncertu historycznego, w niczem historji nie usprawiedliwiającego, z góry niezbyt sympatycznie i życzliwie usposabiały do osoby dyrygenta, sam zaś występ p. Glińskiego należał do całkiem nieudanych. Program obejmował 8 symfonję Głazunowa (o symfonji i Głazunowie słowo wstępne wygłosił p Jellenta), „Orfeusza“ Liszta etc., p. Dygas — solista wieczoru — odśpiewał z orkiestrą sonet 104 Petrarki (Fr. Liszt). W tydzień potem (piątek 3.I) dyrygował (również koncertem własnym) inny młody kapelmistrz p Adam Szpak (symfonja IV Brahmsa etc.) To co można powiedzieć o p. Szpaku, jako kapelmistrzu, jest tak dalekie od tego, co pisze prasa berlińska (p. Szpak dyrygował kilkakrotnie w Berlinie), że albo należy się wstrzymać od wydawania jakichkolwiek o nim sądów i powiedzieć, że dyrygował w niekorzystnych warunkach (może niedostateczna liczba prób, nieposiłkowanie się partyturą stąd różne *qui pro quo* w orkiestrze), albo też przyjść do wniosku, że prasa berlińska zbyt jednostronnie wydała swój sąd. Bądź co bądź słuszność nakazuje wyznać, że p. Szpak posiada zadatki na dobrego kapelmistrza; potrzeba tylko pewnego wyzbycia się zgubnej często przedwczesnej pewności siebie, dalszych studjów i pracy, zżycia się z orkiestrą, a następnie wyrzec się efektów zewnętrznych; droga do karjery będzie wtedy łatwa.

Solistą omawianego koncertu był pianista p. Szreter, który w koncercie G-dur Beethovena poza niektóremi wyjątkami wykazał walory dobrego tłumacza dzieł wielkiego klasyka. Dwa koncerty piątkowe 10/I i 24/I można nazwać okolicznościowemi. Obydwoma dyrygował artysta-kapelmistrz p. Młynarski. Pierwszy był wyrazem czci i hołdu pod adresem Paderewskiego, z jego też utworów złożony był cały program (Fantazja polska, fragmenty z „Manru“ i pieśni, Tańce tatrzańskie w opracowaniu Opieńskiego), którego interpretatorami byli: orkiestra, mistrz fortepianu prof. Melcer, Ignacy Dygas i Marja Mokrzycka; niezrównane i głębokie w treści słowo powitalne pod adresem obecnego na sali Paderewskiego wygłosił p. Władysław Rabski; drugi koncert „Ku czci koalicji“, złożony był z dzieł twórców reprezentujących kraje koalicyjne, miał charakter wieczoru symfonicznego; usłyszeliśmy więc 3 symfonję (z organami) Saint Saensa, „Ucznia czarnoksiężnika“ Ducasa Solistami byli śpiewaczka amerykańska miss Crawford i Egon Petri; pierwsza poza arją z Violetty Verdiego odśpiewała pieśni kompozytorów (minorum gentium) angielskich i amerykańskich, drugi zaś odegrał z orkiestrą „Les Djinns“ Francka i etiudy francuskiego kompozytora Alkana

Z niedzielnych koncertów popołudniowych trzy (22 XII, 29/XII i 5/I były dalszym ciągiem cyklu symfonji Schumanna (wykonano na nich symfonje: drugą C-dur, trzecią „Nadreńską“ i czwartą). Samo zainicjowanie cyklu symfonji Schumanna należy podnieść z uznaniem, dało to bowiem możność usłyszenia wszystkich jego symfonji, szkoda tylko, że liczba tych, którzy dzieła te pragnęli usłyszeć, sądząc z pustek na sali, okazała się bardzo znikoma. Program jednego z tych koncertów zawierał dwie nowości polskie: Maszyńskiego „Elegję“ i Ireny Białkiewiczówny koncert fortepianowy (w wykonaniu kompozytorki); „Elegja“ p. Maszyńskiego podobnie, jak wykonana na początku sezonu po raz pierwszy „Intrada“, świadczą wymownie, że myśl twórczą



kształtowała ręka świadoma celów, przyczem kompozytor posługuje się środkami wyrazu dalekiemi od konwecjonalności i taniej popularności. Nie można tego powiedzieć o koncercie p. Białkiewiczówny, w którym właśnie prym trzymają zwroty nie licujące ani z tytułem utworu, ani z poważnemi skądinąd aspiracjami muzycznemi kompozytorki. Być może, że tendecyjne unikanie wszystkiego co nowsze i chęć wypowiadania się językiem prostym podyktowały właśnie cały szereg fragmentów w stylu Hummla, Herza, Kalkbrennera e tutti quanti, niedopuszczalnych, gdy chodzi o dobę obecną.

Solistami na omawianych koncertach byli skrzypkowie: Stefan Frenkiel (duży talent; grał koncert Czajkowskiego) i Mieczysław Fliederbaum; ten ostatni w koncercie Głazunowa ujawnił takie zalety, jak duży, śpiewny ton, doskonałą technikę i muzykalność. Na następnym koncercie niedzielnym (12/I) poznaliśmy nową symfonję młodego kompozytora polskiego Lefelda (uczeń prof. Statkowskiego). W pierworodnem swem dziele symfonicznem p. Lefeld zdobywa się na momenty podyktowane jeżeli nie natchnieniem, to fantazją twórczą szczerą i zdrową; tu i owdzie znać dobrą robotę techniczną (niektóre warjacje w Finale) i ciekawe pomysły instrumentacyjne. Dalecy od czynienia bakalarskich uwag na temat zbytniego trzymania się schematów i ścisłych ramek, lub odwrotnie: nieprzestrzegania tych lub innych podręcznikowych recept, szczerze zachęcamy p. Lefelda do dalszych opusów; po próbach wzlotu wcale nie przyziemnego, spodziewamy się dzieł o wartości trwałej. Na tym samym koncercie wystąpiła jako pjanistka p. Erniczówna (pseudonim) i odegrała z orkiestrą koncert Es-dur Liszta. Program koncertu 19/I (niedziela) należał do wyjątkowych ze względu na wykonanie niegranej dotąd w Warszawie II-giej symfonji Mahlera (z chórami i głosami solowemi). Sam fakt wystawienia dzieła nieznanego należy zaliczyć na dobro tych czynników, które do tego przyłożyły rękę starając się niezależnie od tego repertuar koncertów Filharmonji ożywić i urozmaicić. Inna rzecz samo dzieło, które, jak zresztą u Mahlera bywa, ani za serce nie chwyta, ani dodatnich wspomnień po sobie nie pozostawia. Symfonję przygotował i kierował wywykonaniem p. Birnbaum; współodtwórcami, oprócz chóru filharmonicznego, były pp. Comte Wilgocka i Leska. Koncert uświetnił swoim współudziałem Egon Petri, grając z pietyzmem koncert Es-dur Beethovena Ostatnim w omawianym okresie koncertem niedzielnym dyrygował kapelmistrz z bożej łaski p. Emil Młynarski (Leonora N 3 i II-ga symfonja Brahmsa). Soliści pp. Fliederbaum i Fiszman doskonale zagrali koncert Bacha na dwoje skrzypiec.

Z koncertów — poranków (dyrekcja: p Ozimiński) wymienić należy poranek Chopinowski (z udziałem pp. Ostrzyńskiej — fortepian i Comte Wilgockiej — śpiew), poświęcony muzyce francuskiej, (solistka: śpiewaczka p. Lipińska), Paderewskiego (z udziałem pianistki p. Ostrzyńskiej i uzdolnionej śpiewaczki p. Maleszewskiej), Beethovenowski (z udziałem p. Morawkowej--śpiew i kwartetu smyczkowego w osobach pp. Araszkiewicza, Gołębiowskiego, Strumiłowskiego i Butlera), Czajkowskiego (śpiewała p. Lewkowiczowa, grał skrzypek p. Gołębiowski). Na specjalną uwagę zasługuje IV z kolei poranek dla młodzieży, poświęcony polskiej muzyce portepianowej i pieśni artystycznej, w którym wzięli udział: prof. Melcer, p. Comte Wilgocka i Munclingr -Adam Odbył się też 15/XII zorganizowany przez ludzi dobrej woli poranek dla ludu, po którym miał nastąpić szereg innych koncertów — poranków, ale, jak dotąd, projekt pozostaje tylko projektem.

Z koncertów nie objętych żadną z wymienionych kategorji wspomnieć należy o recitalu p. Zbigniewa Drzewieckiego, który w różnorodnym i dobranym pod względem treści programie (Chaconna Bacha—Busoniego, sonata op. 111 Beethovena, etiudy symfoniczne Schumanna, utwory Chopina, Liszta, plus bisy), złożył nowe dowody wysokiej kultury pianistycznej i posiadania tych środków wirtuozowskich, które nadają odtwórcy miano artysty.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54. — Telefon 266-07.